

ZBD # 8

Storia di una ragazza. Giovanna

Alessio Palma

Roma, Italia

palmalessio@gmail.com

Artículo recibido el 30/06/2015, aceptado el 15/10/2015 y publicado el 15/07/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: Il primo mediometraggio di Gillo Pontecorvo, dopo un apprendistato fatto di documentari, è un lavoro inizialmente incluso nel film collettivo *La rosa dei venti*, dedicato alla condizione femminile in alcuni dei principali paesi europei e commissionato dalla Woman's International Democratic Federation. Malgrado i tagli imposti dalla produzione, si intravedono i primi segni caratteristici del cinema di Pontecorvo, in particolare l'afflato politico e la dimensione polifonica del racconto. Le vicende dell'operaia Giovanna e delle sue colleghe, in lotta contro i licenziamenti di massa voluti dal proprietario della fabbrica presso cui lavorano. Lo stile, tra superamento del Neorealismo e influenze delle avanguardie sovietiche.

Parole chiave: Esordio, mediometraggio, sciopero, condizione femminile, avanguardie sovietiche.

]

ABSTRACT: *The first Gillo Pontecorvo's medium-length film, after his apprenticeship as documentary maker, is a work initially included within the collective film Die Windrose, focused on women's condition in some of the major European countries and commissioned by Woman's International Democratic Federation. Despite the cuts imposed during the production, the first Pontecorvo's cinema hallmarks can be already pointed out; specifically, the political inspiration and the storytelling's polyphonic dimension. The story of Giovanna, a factory worker, and her coworkers, struggling against the collective dismissal disposed by their company's governance. Style, between Neorealism trespassing and Soviet avant-garde influences.*

Keywords: *Debut, medium-length film, strike, women's condition, Soviet avant-garde.*

Gillo Pontecorvo ha già realizzato sei opere a carattere documentario prima che prenda forma il progetto di *Giovanna* (1956). Una palestra, quella della non-fiction, cominciata per il regista pisano sotto l'egida di Joris Ivens e comune a tanti esordienti italiani tra gli anni Quaranta e Cinquanta, da Florestano Vancini a Michelangelo Antonioni, da Luigi Comencini a Dino Risi, che proprio attraverso la pratica documentaria affineranno il proprio stile in vista dell'esordio ufficiale nel lungometraggio. Il film, che inaugura la lunga collaborazione tra Pontecorvo e Franco Solinas, rappresenta, sia pur in parte, uno iato rispetto a quel modello di rappresentazione della realtà e una puntuale fotografia di un momento di decisivo affrancamento dalla scuola neorealista, cui pure la critica francese ricondusse il film all'indomani della presentazione alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1956.

L'origine di questo mediometraggio, che racconta l'occupazione di una fabbrica tessile da parte di un centinaio di operaie, alcune delle quali a rischio di licenziamento, risale al 1954, quando a Berlino si svolse una riunione tra la Woman's International Democratic Federation e il Documentary Filmstudio della DEFA per discutere la realizzazione di un film collettivo, *La rosa dei venti* (*Die Windrose*, 1958), focalizzato sulla questione femminile e comprendente, nelle intenzioni dei promotori, cinque film ambientati in cinque diversi paesi (Francia, Brasile, Cina, Unione Sovietica, Italia). Ivens, che aveva già realizzato un'operazione analoga con *Il canto dei fiumi* (*Das Lied der Ströme*, 1954), film girato in prossimità dei fiumi più importanti dei cinque continenti a testimonianza del lavoro che vi si svolgeva, prese parte al convegno diventando il supervisore artistico della produzione, presto affiancato da Alberto Cavalcanti (che inizialmente avrebbe dovuto dirigere l'episodio brasiliano, poi passato ad Alex Viany) in qualità di coordinatore. Fu proprio quest'ultimo a pensare a Pontecorvo per l'episodio italiano: il regista aderì all'incontro con gli altri quattro colleghi (oltre a Viany, vi erano Yannick Bellon per la Francia, Aleksej Gerassimov per l'URSS e Wu Kuo-yin per la Cina), svoltosi nella primavera del 1954, e le riprese partirono, con un certo ritardo dovuto principalmente alle difficoltà di ricerca degli interpreti, nell'autunno 1955 nei dintorni di Prato, dove la storia è ambientata.

Il film venne tagliato di circa un quarto d'ora al momento del suo inserimento nel palinsesto del collettaneo *La rosa dei venti*, con danno irrimediabile per il suo equilibrio. Inoltre *La rosa dei venti* subì una sorta di embargo distributivo a causa dell'ingerenza del governo dell'URSS, che ritenne il segmento di Gerassimov troppo distante dalle dottrine di partito e di fatto bloccò la diffusione del film. *Giovanna* ha comunque avuto modo di circolare, seppur in modo sporadico, nella sua durata ufficiale di trentasei minuti: prima, come si è già accennato, alla XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, poi in varie manifestazioni politico-sindacali, quindi nel 1984 nel corso del Festival EuropaCinema a Rimini, fino al restauro della pellicola nel 2001 realizzato grazie agli sforzi congiunti dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico e della Filtea, il sindacato tessili della CGIL.



A detta di tutti coloro che vi hanno collaborato, *Giovanna* è un'opera frutto del lavoro collettivo di giovani cineasti legati da amicizia e stima reciproca, e uno di quei casi in cui la ristrettezza di budget e di location va a vantaggio della libertà espressiva e di un sereno clima di riprese¹. Nello scorrere i crediti non si può fare a meno di notare come siano coinvolti nel progetto diversi nomi che di lì a qualche anno esordiranno in proprio, lasciando un segno nella storia del cinema italiano con carriere più o meno fortunate: direttore di produzione è Giuliano Montaldo, come aiuto registi figurano Franco Giraldi e Mario Caiano, Erico Menczer esordisce qui come direttore della fotografia prima delle collaborazioni più disparate², Bruno Mattei è assistente al montaggio. Produce la Tirrenica Film di Giuliani G. De Negri, figura d'altri tempi di produttore impegnato politicamente, capace di scelte coraggiose: stringerà un lungo sodalizio con i Taviani e finanzierà alcuni dei più emblematici film contestatari del nostro cinema, come quelli di Maurizio Ponzi e Andrea Frezza.

Corale è anche il film, a dispetto di un titolo fuorviante che accentra l'attenzione su un solo personaggio. Pontecorvo ha più volte dichiarato di aver fatto "un film femminista *ante litteram*" (Bignardi, 1999, p. 86), e se ciò appare vero è perché in *Giovanna* la coscienza di classe e l'impegno di lotta, in quegli anni Cinquanta segnati dalla dura repressione anticomunista e antioperaia personificata dal "ministro di polizia" Mario Scelba, passano come un filo invisibile tra tutte le operaie, cementandole nel fare fronte contro i licenziamenti. In questo modo manca un unico centro morale attorno al quale ruotano come satelliti gli altri personaggi, anche se ciò non evita del tutto il rischio del trattamento martirizzante e compassionevole cui una figura come quella della giovane protagonista induce. C'è infatti almeno una donna di peso pari a quello di Giovanna nell'economia del film: Armida, operaia con quattro figli a carico, che dell'occupazione è la più fervente sostenitrice. È il contraltare di Giovanna (la cui interprete si chiama, ironia della sorte, Armida Gianassi), combattiva e *pasionaria* quanto l'altra è in apparenza dimessa e poco convinta. In qualità di portavoce, è la prima a rispondere al direttore, a tacciare di vigliaccheria le compagne più renitenti, a mantenere, sia pure a distanza, l'autorità sul proprio nucleo familiare. Non a caso il regista le dedica per ben due volte la scelta stilistica più peculiare del film: dopo trentaquattro giorni di resistenza, Armida cede al ricatto del suo datore di lavoro che le assicura la riassunzione in cambio dell'abbandono della lotta, rinunciando così a continuare l'occupazione; girandosi per l'ultima volta verso le compagne l'obiettivo blocca il suo volto in un disperato fermo immagine, replicato poco più avanti quando la donna raggiunge i suoi figli che l'aspettavano fuori dalla fabbrica. La scena è organizzata in modo esemplare: dall'inquadratura dall'alto delle operaie riunite nel cortile della fabbrica parte un leggero zoom in avanti, sufficiente a spostare l'attenzione sulla dissidente; immediatamente si passa al primo piano di Armida, il cui controcampo è una breve panoramica verso destra a mostrare lo schieramento delle sue colleghe che ora formano un muro e sui cui volti si legge la rabbia per l'abbandono della loro *leader*. È un momento molto duro e anche sorprendente per lo spettatore, data la perentorietà del

¹ Pontecorvo ha ricordato: "Tutti debuttanti, disposti a lavorare per pochi soldi... Era una troupe piccola, compatta. Le maestranze ricevevano la paga minima sindacale. Si respirava un clima di entusiasmo, di allegria. Quando ho girato *Queimada*, la troupe era composta da ottanta persone, e fu un disastro, per i pettegolezzi e i litigi. Per *Giovanna*, invece, si trattava di una specie di troupe d'assalto, di *commandos*" (Medici, 2002, p. 134).

² In circa quarant'anni di carriera e oltre settanta tra film per il grande schermo e lavori per la televisione, Menczer ha collaborato con cineasti quali Luciano Salce (il regista con cui ha stabilito il sodalizio più numericamente ingente e duraturo), Carlo Lizzani, Giuliano Montaldo, Paolo e Vittorio Taviani, Lucio Fulci, Dino Risi, Dario Argento, Marco Bellocchio, Fernando Di Leo, Pupi Avati.

fotogramma fisso cui lo stile del film non ha minimamente preparato sino a quel momento. E malgrado il gesto di Armida sia sconcertante per le lavoratrici, che rispondono stringendosi ancora più compatte a difesa dei propri diritti, qui non vi è giudizio ma forse il più sincero momento di *pietas* del film: il *freeze frame* è attonito, non implacabile. Ben diversa è la scena della precedente diserzione, quella di Elena, una novella sposa desiderosa di riabbracciare il marito: una volta scavalcato il muro di cinta, un camera-car la segue nella fuga mentre le compagne affacciate le inveiscono contro dandole della crumira, ma è sull'inquadratura del gruppo che si chiude la sequenza. Qui la macchina da presa di Pontecorvo sembra non avere dubbi sulla posizione da assumere, liquidando essa stessa l'episodio come secondario, un'infatuazione incapace di compromettere un lavoro collettivo di ben più ampia portata.

Anche se è proprio Giovanna, il giorno della comunicazione delle epurazioni, a strappare il foglio di proscrizione e a varcare il cancello alla testa delle altre, la sua fermezza maturerà più lentamente rispetto ad Armida e Teresa, l'altra presenza forte del gruppo. E Pontecorvo sottolinea questo senso di inadeguatezza (rispetto a una ragazza che è comunque più giovane della maggior parte delle operaie) inquadrandola spesso in disparte, isolata dalle altre che si muovono come uno sciame, cogliendone i sussulti d'incertezza come nel dubbio se chiudere a chiave il cancello della fabbrica o fuggire via, talvolta imprigionandola in inquadrature forti, nette, accuratamente composte, come quella iniziale che la incornicia addossata ai vetri della finestra. Ma anche una scelta in teoria significativa, quella di utilizzare la sua voce fuori campo per dare unità alla vicenda, viene curiosamente depotenziata dal regista che se ne serve con una funzione espressiva molto precisa, sempre connotativa del personaggio: l'utilizzo della *voice over* è parco ma, soprattutto, la voce di Giovanna è atona, distaccata ("Io soltanto ero tranquilla. Tanto tranquilla da vergognarmene", dice riferendosi all'attesa per la lista dei licenziamenti), il contrario di quello che ci si aspetterebbe da chi sta raccontando la propria insubordinazione alla grettezza del potere. È quindi un elemento psicologico più che un espediente narrativo, anche se di volta in volta scandisce gli scarti temporali di un racconto che copre circa trenta giorni in poco più di mezz'ora, ragion per cui le ellissi, che nel film sono quattro³, devono essere segnalate con chiarezza allo spettatore.

Certamente Giovanna è al centro di un conflitto esplicitato fin dall'*incipit*, quello con il marito, operaio comunista ma diffidente delle capacità organizzative femminili, tanto da esortare la moglie a non aderire all'occupazione (tanto più che Giovanna non è tra le escluse dalla direzione). Eppure questo scontro appare oggi meno significativo di quanto si pensi⁴ in rapporto al "femminismo" del film, a causa di una certa schematicità nell'approccio che non evita una soluzione in fondo facile, equiparabile al più classico dei lieto fine: Antonio riconsidera Giovanna quando lei ottiene da un circolo ricreativo poco distante dalla fabbrica l'allaccio per la corrente elettrica che era stata fatta saltare in modo da impedire alle donne il regolare svolgimento del lavoro durante l'occupazione. Molto più interessanti e rivelatrici, in chiave di sguardo sociologico sul rapporto tra i sessi, sono le sequenze delle visite degli uomini alle donne che si trovano all'interno dello stabilimento. Qui Pontecorvo e Solinas, giocando su svariati registri, dal patetico (il marito di Adele che non riesce a trovare un lavoro) al leggero (le raccomandazioni materne delle donne sulle faccende domestiche), evidenziano il rapporto di dipendenza tra maschi e femmine, risolto tutto a svantaggio dei

³ Dal primo giorno si passa al settimo, quindi al diciottesimo, al venticinquesimo e all'ultimo, il trentaquattresimo.

⁴ "Nel cinema di Pontecorvo l'antistoria è il peccato originale dell'uomo [...]. Già nel mediometraggio *Giovanna* (1956) il marito della protagonista che occupa la fabbrica per opporsi ai licenziamenti è l'antistoria, e la sua redenzione è il pur tardivo comprendere il significato del gesto della moglie" (Natta, 1998, p. 64).

primi, dei quali viene implicitamente sottolineato il carattere parassitario⁵. Queste scene sono tra le più riuscite del film anche dal punto di vista espressivo, poiché Pontecorvo rende perfettamente il senso dello spazio con un'alternanza pressoché paritaria di inquadrature all'interno e all'esterno della fabbrica. Il regista utilizza molteplici punti di vista: la tradizionale alternanza di campo/controcampo nei dialoghi è rispettata, ma altrettanto utilizzati sono totali (magari da prospettive insolite, laterali) e inquadrature oggettive dalla composizione attenta (le operaie al balcone inquadrare frontalmente con il comignolo che spicca sullo sfondo e i lunghi cornicioni a fungere da punti di fuga). *Giovanna* è un film di sintesi tra due istanze⁶, l'una documentaria e l'altra attenta alle esigenze del racconto popolare, un ibrido riproposto nel primo lungometraggio del regista, *La grande strada azzurra* (1957) tratto da un romanzo di Solinas, *Squarciò*, fusione di melodramma e documentario etnografico, e i cui echi giungono sino a *Kapò* (1960), prima che il cinema del regista sterzi verso forme di rappresentazione più articolate. In estrema sintesi, si ritrova, già in questa prova d'esordio, l'esigenza pontecorviana di "tradurre interamente la materia ideologica in materia narrativa" (Micciché, 1995, p. 116).



Pontecorvo non ha mai fatto mistero della sua ammirazione per i grandi cineasti sovietici⁷, ed è con tutta probabilità da qui che deriva la tendenza a far risaltare le figure riprendendole leggermente dal basso: non solo i personaggi, ma anche gli elementi architettonici. Era d'altronde un'illustrazione dell'epica quotidiana non nuova nel cinema italiano; basti pensare alla complessità visiva e alla coesistenza di elementi eterogenei nei film di Giuseppe De Santis (*Riso amaro*, 1949, e *Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950) o Pietro Germi (*In nome*

della legge, 1949), anch'essi prodighi di rimandi stilistici alla stagione del realismo socialista, e nella quale anche Pontecorvo, più modestamente, s'inserisce.

Il taglio narrativo è comunque secco, anche in prossimità del melodramma, e la padronanza registica si dà delle regole precise. Basta un carrello in avanti per creare enfasi (*Giovanna* sulla soglia di casa subito dopo aver salutato il marito), e la macchina da presa mantiene un'attenzione costante ai tempi e alle necessità del racconto, anche quando azzarda soluzioni esplorative del perimetro visivo: il piano sequenza che passa in rassegna le attività ricreative delle donne in una pausa del lavoro è breve, spezzato dall'arrivo imprevisto del furgoncino con il megafono e dal conseguente cambio di scena.

Giovanna non è un film a tesi, a partire dal dato più evidente: non sappiamo se il sacrificio delle operaie verrà premiato. Sull'inquadratura finale la voce della protagonista ci informa solo che "nessuna avrebbe più abbandonato la lotta, ormai". Di certo quello di Giovanna Brignetti è un percorso di crescita che culmina con il raggiungimento di una sorta

⁵ Con l'eccezione delle giovani generazioni, incarnate nel vitalismo dei quattro figli di Armida. Non a caso, il più piccolo tra loro sarà l'unico a procurarsi, con un raggio, due filoni di pane malgrado il padrone del negozio non faccia più credito ai familiari delle donne.

⁶ Nota con acutezza Masoni: "Il purissimo stile neorealista di cui scrissero i francesi, poi, si misura fino in fondo con le suggestioni del Dopoguerra, ma trova una fisionomia ideologica originale; scopre cioè una sorta di equidistanza fra le due principali mediazioni estetiche che il Neorealismo aveva contemplato: la letteratura e il melodramma" (Masoni, 2000, p. 61).

⁷ Cfr. l'introduzione al presente dossier.

di prestigio sociale all'interno della propria cerchia, prima ancora che con un rovesciamento dell'egemonia maschile. Evitando il manicheismo, il regista mostra anzi l'impeto di generosità degli uomini del circolo ricreativo, i quali si prodigano per riattivare i contatti elettrici e fornire regolarmente il cibo alle operaie tessili.

Né gli sceneggiatori caricano i toni nel ritrarre il potere: il direttore della fabbrica è in fondo un pacioso uomo senza qualità, la cui meschinità si esercita solo nel momento in cui cerca di mettere le donne le une contro le altre spingendole a tradire la causa⁸. Un'altra figura istituzionale, il commendatore, resta addirittura senza volto, nonostante venga nominato per due volte. E il corpo di polizia è composto da sprovveduti senza traccia di brutalità o cattiveria, che si limitano a eseguire con misura e persino umanità gli ordini provenienti dall'alto, quando si tratta di bloccare agli uomini la strada che porta ai cancelli della fabbrica. Segno che la veemenza del discorso politico di Pontecorvo e Solinas, pur nell'infuocata temperie delle lotte di classe nella nuova società industriale italiana, viene compresa in un disegno il più possibile umanista.

⁸ Questa scena è stata l'unica a subire un intervento censorio. La battuta pronunciata da Giovanna: "Vigliacco, vigliacco, vuol metterci l'una contro l'altra", è stata cambiata per ordine dell'Ufficio Censura in: "Guardalo, vuol metterci l'una contro l'altra".

Riferimenti bibliografici:

- Bignardi, I. (1999). *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*. Milano: Feltrinelli.
- Masoni, T. (2000). Flashback: Giovanna di Gillo Pontecorvo. *Cineforum*, 418(1), 60.
- Medici, A. (2002). *Giovanna. Storia di un film e del suo restauro*. Roma: Ediesse.
- Miccichè, L. (1995). *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*. Venezia: Marsilio.
- Natta, E. (1998). Gillo Pontecorvo tra storia e antistoria. In AA.VV. (1998). *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità* (pp. 63-65). Roma: Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani.